

**Peter Stoll**

**Gottfried Bernhard Göz, Franz Anton Zeiller  
und die Rosenkranzspende von Scheer**

Auch wer die Pfarrkirche St. Nikolaus in Scheer a. d. Donau (Kr. Sigmaringen) zunächst einmal wegen der Stuckaturen und Figuralplastiken von Joseph Anton Feuchtmayer besucht, wird früher oder später vor dem farbenprächtigen Ölbild der Rosenkranzspende verweilen, das den sog. Salve-Regina-Altar an der Stirnwand des nördlichen Seitenschiffes schmückt (Abb. 1). Das Bild enthält mit der Rosenkranzspende, den Geheimnissen des Rosenkranzes und der Verehrung Mariens durch die Erdteile mehrere Elemente traditioneller marianischer Ikonographie, die sämtliche in der barocken Malerei häufig begegnen, aber wohl nicht allzu oft in dieser Form innerhalb eines einzigen Bildes kombiniert wurden.

Den Mittelpunkt bildet der Moment, in dem Maria dem hl. Dominikus die Gebetsschnur des Rosenkranzes übergibt, die sie offenbar eben einem Korb mit Rosenblüten und Rosenkränzen entnommen hat, den ihr ein von rechts heran schwebender Engel darreicht.<sup>1</sup>

Gleichzeitig zeigt das Kind dem Heiligen einen Ablassbrief („Indul[gentia] plen[a]“) und deutet damit an, dass durch das Beten des Rosenkranzes ein vollkommener Ablass erwirkt werden kann. Um die Mutter-Kind-Gruppe herum sind an der Architektur weitgehend monochrome Medaillons angebracht mit den je fünf Geheimnissen des schmerzhaften (oben), freudenreichen (unten) und glorreichen Rosenkranzes (rechts außen; eines dieser Medaillons von einem schwebenden Putto gehalten); Details, die sich erst bei eingehender Betrachtung des Bildes erschließen, während die bunt und kostbar aufgeputzten Personifikationen der vier Erdteile im Vordergrund einen ausgesprochenen Blickfang bilden: ganz links Asien mit dem Halbmond am Turban, im Anschluss Amerika und die kaiserlich ausgestaffierte Europa in Begleitung eines Pferdes, rechts außen die fast schwarzhäutige Figur der Afrika, aus deren Gewandfalten heraus sich ein Löwe dem Betrachter zuwendet (auf der Abbildung durch den Schrein auf der Mensa verdeckt).

Die Erdkugel, um die herum sich diese Personifikationen auf Fresken und Altarbildern der Zeit gerne gruppieren, ist hier im Mittelgrund über ihren Köpfen platziert und fungiert so zusammen mit dem die Fackel im Maul haltenden Hund zugleich als Attribut des Dominikus, das auf den Traum seiner Mutter anspielt, sie werde einen Hund gebären, der die Welt in Brand setzt. Im konkreten Kontext des Scheerer Bildes soll das Attribut wohl so verstanden werden, dass Dominikus durch die Propagierung des Rosenkranzes die Welt mit

---

<sup>1</sup> Zur Genese der dominikanischen Rosenkranztradition, die nichts mit der historisch gesicherten Biographie des hl. Dominikus zu tun hat, siehe u. a. Heribert Holzapfel: *St. Dominikus und der Rosenkranz*, München 1903 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München; 12).

der Liebe zur Gottesmutter entzündet. Obwohl die Erdkugel damit gewissermaßen als motivisches Scharnier zwischen den Erdteilversonifikationen und der Dominikus-Maria-Gruppe fungiert und obwohl drei dieser Personifikationen verehrend zur Gottesmutter aufblicken, sind sie letztlich doch nicht ganz befriedigend in das integriert, was über ihnen geschieht: Denn weder Dominikus, noch Maria, noch das Kind scheinen von ihnen Notiz zu nehmen; es sei denn, man wolle die in einer etwas vage Geste nach unten gerichtete rechte Hand des Dominikus so deuten, dass der Heilige auf die Personifikationen hinweist und somit die Völker der Welt der Gottesmutter empfiehlt.<sup>2</sup> Rechts von Afrika öffnet sich schließlich, vorbei an Legende und Allegorie, eine weitere Dimension, nämlich ein Blick hinein in die Realität des 18. Jahrhunderts und seine Frömmigkeitspraxis: Kinder und eine junge Frau beschäftigen sich mit einem Rosenkranz und einem in Kupfer gestochenen Andachtsbild des hl. Dominikus.<sup>3</sup>

Stellt man sich nun die Frage nach dem Schöpfer dieses Bildes und sichtet unter diesem Aspekt die einschlägige Literatur des 20. Jahrhunderts, so erhält man mehrere unterschiedliche Antworten: Drei Namen werden mit dem Bild in Verbindung gebracht, und des öfteren kombinieren die Antworten auch zwei dieser Namen zu einem Team – ein verwirrender Befund, angesichts dessen man sich in einem weiteren Schritt fragt, ob hier nicht etwas mehr Klarheit geschaffen werden könnte. Eröffnet sei der Reigen der Meinungen und Mutmaßungen zu diesem Bild mit Hugo Schnells Feststellung im Kirchenführer des Jahres 1938, das Bild sei durch Signaturen als eine Gemeinschaftsarbeit von Gottfried Bernhard Göz und Franz Anton Zeiller gesichert;<sup>4</sup> eine Angabe, die Otto von Lutterotti 1947 in seinem Zeiller-Artikel bei Thieme-Becker wiederholte<sup>5</sup> und 1955 noch einmal in einem in den *Schlern-Schriften* erschienenen Aufsatz zur Familie Zeiller.<sup>6</sup> Sowohl Schnell als auch

<sup>2</sup> In dieser Hinsicht besser gelöst ist die Kombination der Rosenkranzspende mit den Erdteilen z. B. auf Johann Georg Wolckers Langhausfresko in der Pfarrkirche von Oberostendorf (Kr. Ostallgäu, 1747). Dort wenden sich die hll. Dominikus und Katharina von Siena den Erdteilen zu bzw. überreichen einen Rosenkranz. Auch auf Joseph Hartmanns thematisch verwandtem Hochaltarbild in der Dominikanerinnenkirche von Stetten bei Hechingen (1774) reicht Dominikus einen Rosenkranz in die irdische Zone, von wo ihm die Personifikation der Europa die Hand entgegenstreckt.

<sup>3</sup> Der Dominikus auf dem Kupferstich ähnelt dem durch das Dominikusbild von Soriano vorgebildeten Typus. Dieses Bild soll der Legende nach im Jahr 1530 einem Dominikaner des kalabrischen Klosters Soriano durch Maria sowie die hll. Maria Magdalena und Katharina von Alexandrien übergeben worden sein. Das Motiv der Mutter-Kind-Gruppe mit einem Kupferstich-Andachtsbild des hl. Dominikus begegnet auch auf einem um 1731 zu datierenden Altarbild aus der Augsburger Dominikanerkirche St. Magdalena (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 4581), das aus der Werkstatt Johann Georg Bergmüllers stammt und an dessen Ausführung möglicherweise Johann Evangelist Holzer beteiligt war. (Emanuel Braun u. a. [Hrsg.]: *Johann Evangelist Holzer: Maler des Lichts*, 1709 – 1740; Ausstellungskatalog Augsburg, Eichstätt, Innsbruck 2010, Kat.-Nr. 31, S. 257 f.) Göz kam um 1729/30 nach Augsburg und war seinem Gesuch um Gewährung des Bürgerrechts (1733) zufolge „bei dem renomierten Herrn bergmüller etliche Jahr Conditioniert“, stand also mit der Bergmüllerwerkstatt in Verbindung, als das erwähnte Altarbild entstand. (Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774: Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weissenhorn 1982, S. 329.)

<sup>4</sup> Hugo Schnell: *Die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus Scheer an der Donau*, München 1938: „bez[eichnet] Franz A. Zeiller und G. F. [sic] Götz“ (S. 3). Eduard Rübers Würzburger Dissertation aus dem Jahr 1923 (*Der Augsburger Maler und Kupferstecher Gottfried Bernhard Göz*) erwähnt das Scheerer Bild noch nicht.

<sup>5</sup> Ulrich Thieme; Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 36, Leipzig 1947, S. 433 – 435.

<sup>6</sup> „Die Barockmaler-Familie Zeiller aus Reutte“, in: *Schlern-Schriften* 111 (1955) (=Außerfernbusch), S. 311 – 315.

Lutterotti (letzterer offenbar in Anlehnung an Schnell, der in seiner Literaturliste auftaucht) zitieren dabei Göz' Namen in der Signatur als ‚G. F. Götz‘, eine Namensform, die nicht nur bezüglich der Vornamensinitiale ‚F‘ sofort als korrupt oder fehlerhaft auffällt, sondern auch aufgrund des ‚tz‘ in ‚Götz‘ als zumindest eigenartig erscheint: Zwar bringt Isphording im Quellenanhang seiner grundlegenden Untersuchung zu Göz' Ölgemälden und Zeichnungen Dokumente aus den Jahren 1733 und 1744, in denen Göz offenbar die Namensform ‚Götz‘ verwendete,<sup>7</sup> doch überwiegt ‚Göz‘ bei weitem und wäre diese Form insbesondere in den späten 1740er Jahren zu erwarten (in die, dies sei vorweggenommen, das Scheerer Bild zu datieren ist).

Dass Gottfried Bernhard Göz (1708 – 1775), einer der Hauptprotagonisten der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts, und Franz Anton Zeiller (1716 – 1794), der im Allgäu und im Tiroler Raum zahlreiche Altarblätter und Fresken hinterließ, ein Werk gemeinsam signierten, ließe sich problemlos mit ihren Biographien vereinbaren: Zeillers Schüler Thomas Leu, der 1794 in dem von Johann Georg Meusel herausgegebenen *Neuen Museum für Künstler und Kunstliebhaber* eine Kurzbiographie seines Lehrers veröffentlichte, weiß zu berichten, dass sich Zeiller während seiner Lehrzeit in Augsburg zunächst Johann Evangelist Holzer angeschlossen hatte und dann nach dessen frühem Tod (1740) zu Gottfried Bernhard Göz wechselte;<sup>8</sup> gegen Ende der 1740er Jahre ist Zeiller, der inzwischen einen mehrjährigen Italiaufenthalt hinter sich hatte, außerdem als „Scholar“ belegt, der Göz bei der 1748/49 ausgeführten Ausmalung der Wallfahrtskirche Birnau zur Hand ging.<sup>9</sup> (Dass sich der bereits über dreißig Jahre alte Zeiller noch mit einer solch vergleichsweise bescheidenen Tätigkeit zufriedengeben musste, könnte mit dem vorhergehenden Italiaufenthalt zu tun haben, vgl. Leu: „Bey seiner Rückkunft nach Hause hatte er nicht nur sein geringes erstes und nachher erworbenes Geld verstudiert, sondern noch eine merkliche Schuld bey einem vornehmen Manne gemacht ... Er musste sich also anfänglich genau durchhelfen, da er wenig bekannt, und nicht mehr Verdienst hatte.“)<sup>10</sup>

Es ist nun eigenartig, dass Schnell im oben erwähnten Kirchenführer an einer anderen Stelle die Scheerer Rosenkranzspende als ein „auch in farbiger Hinsicht frisch gemalte[s], für F. A. Zeiller charakteristische[s] Bild“ bezeichnet,<sup>11</sup> ohne Göz an dieser Stelle noch einmal zu erwähnen. Dies ist einerseits im Rahmen des Kirchenführers inkonsistent, da Schnell zuvor explizit die Signaturen beider Künstler erwähnt hatte; andererseits verweist

<sup>7</sup> Isphording, *Ölgemälde* (wie Anm. 3), S. 329 u. 337.

<sup>8</sup> Franz Thomas Leu: „Franz Anton Zeiller“, in: *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg Meusel., 3. Stück, Leipzig 1794, S. 321 – 326, hier: S. 322.

<sup>9</sup> Ulrich Knapp: *Die Wallfahrtskirche Birnau: Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte*, Friedrichshafen 1989, S. 104: „Im April 1749 kehrte er [Göz] wieder nach Salem zurück. Als Gehilfen sind Zeiller [etc.] ...erwähnt.“; S. 107: Bei seiner Abreise am 18. Oktober 1749 erhält Zeiller 62 fl 40 x. – Nicht weiter überprüft werden soll die Überlieferung, dass Zeiller seinerseits Göz' Sohn Franz Regis ausbildete. Vgl. [N.N.] Beck: „Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und Tirol-Vorarlberg“, in: *Diözesanarchiv von Schwaben* 17 (1899), S. 22 – 28, hier S. 22: „Unter seinen [Zeillers] Schülern [ist u.a.] Franz Götz ... hervorragend.“ Ein Beleg hierfür, so Plankensteiner in ihrer Dissertation über Zeiller, „konnte nicht erbracht werden.“ (Irmgard Plankensteiner: *Franz Anton Zeiller*, Dissertation, Innsbruck 1978, S. 254.)

<sup>10</sup> Leu (wie Anm. 8), S. 323.

<sup>11</sup> Schnell (wie Anm. 4), S. 9.

es auf eine etwas andere Klärung der Autorschaftsfrage, die das Bild Zeiller alleine zuweist und die ebenfalls spätestens seit dem Jahr 1938 (dem Erscheinungsjahr des Kirchenführers) in der Kunstgeschichtsschreibung präsent ist: Das Bild, ist in den 1938 erschienenen *Kunstdenkmälern des Kreises Saulgau* zu lesen, stamme „von Franz Anton Zeiler [sic]“;<sup>12</sup> Göz wird hier an keiner Stelle erwähnt.

Im Wesentlichen in diese zweite Tradition stellte sich Irmgard Plankensteiner 1978 in ihrer Innsbrucker Dissertation zu Zeiller, als sie die Rosenkranzspende zu „Franz Anton Zeillers erste[m] datierbare[n] Tafelbild“ erklärte,<sup>13</sup> auf dem sich ausschließlich die Signatur Zeillers befinde; freilich konstatierte sie einen Einfluss des Lehrers und wollte letztlich auch dessen Beteiligung nicht ganz ausschließen.<sup>14</sup> Die Datierung des Bildes glaubte Plankensteiner dadurch klären zu können, dass für den September 1742 die Weihe von fünf Altären in der Scheerer Kirche belegt ist, ein Zeitpunkt, zu dem Leus Biographie zufolge sich Zeiller wohl noch bei Göz aufhielt.<sup>15</sup> Aus dem Zusammentreffen dieser Umstände leitete Plankensteiner dann ab, dass das Rosenkranzbild vermutlich zu einem der 1742 geweihten Altäre gehörte und sich in diesem Jahr auch in situ befand.<sup>16</sup> Die Scheerer Altarweihe hatte noch weitere Folgen für die Zeiller'sche Biographie, wie sie von Plankensteiner rekonstruiert wurde: „Wenn wir auch keine Archivalien aus der italienischen Studienreise Zeillers besitzen, so kommt als Zeitpunkt der Italienreise nur ein zusammenhängender Auslandsaufenthalt in den Jahren 1742 [= Scheerer Altarweihe, Verf.] bis 1749 [= Zeillers Mitarbeit in Birnau, Verf.] in Betracht. In dieser Zeitspanne kann kein einziges Werk außer dem Altarbild von Scheer/Donau im deutschsprachigen Raum nachgewiesen werden.“<sup>17</sup> Dass Plankensteiner Zeiller den gesamten Zeitraum 1742 – 1749 jenseits der Alpen zubringen lässt, ergibt sich daraus, dass Leu zufolge Zeiller sich zwei Jahre in Rom und etwas über fünf Jahre in Venedig aufhielt, was sich zu den Jahren zwischen 1742 und 1749 addieren lässt.<sup>18</sup>

Während sich Isphording 1983 eigenartigerweise überhaupt nicht zu dem Scheerer Bild äußerte,<sup>19</sup> griff Walter Bleicher 1989 in seiner *Chronik der ehemaligen Residenzstadt*

<sup>12</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kreises Saulgau*. Bearbeitet von W[erner] v. Matthey, Stuttgart u. Berlin 1938 (Die Kunstdenkmäler von Württemberg), S. 131: „hl. Dominikus führt die vier Erdteile zur engelumschwebten Muttergottes, von Franz Anton Zeiler [sic]“.

<sup>13</sup> Plankensteiner (wie Anm. 9), S. 302: „Bez. linke Seite unten: ‚Franz A. Zeiller‘. Nach Angaben von Herrn Deschler und anderen Auskünften soll eine weitere Signatur ‚und G. F. Götz‘ nicht vorhanden sein. Undatiert.“

<sup>14</sup> Plankensteiner (wie Anm. 9): „In Anlehnung an seinen Lehrer Göz“ (S. 24); „Die Ausbildung bei G. B. Göz ist für den Bildaufbau nachweisbar, eine gemeinsame Ausführung durchaus denkbar.“ (S. 302)

<sup>15</sup> Leu (wie Anm. 8) nennt keine Jahreszahlen; doch ist der Tod Holzers 1740 ein Terminus post quem für den Eintritt Zeillers in Göz' Werkstatt. Wenn Leu dann feststellt, Zeiller habe bei Göz „einige Jahre“ zugebracht (S. 322), so vermutet man ihn 1742 in der Tat noch in der Göz'schen Werkstatt.

<sup>16</sup> Plankensteiner (wie Anm. 9), S. 24: „Nach dem Umbau des Gotteshauses wurden am 22.9.1742 fünf Altäre von Weihbischof Frz. K. J. v. Fugger eingeweiht. Darunter dürfte auch das Altarbild der ‚Einsetzung des hl. Rosenkranzes und die vier Weltteile‘ zu zählen sein.“

<sup>17</sup> Plankensteiner (wie Anm. 9), S. 29.

<sup>18</sup> Leu (wie Anm. 8): „Er reiste nach Rom ... Hier blieb er zwei Jahre“ (S. 322); „Von Rom kam er nach Venedig ... In fünf Jahren und drüber studierte und copierte er nicht nur den Titian ...“ (S. 323).

<sup>19</sup> Isphording, *Ölgemälde* (wie Anm. 3). Isphording erwähnt das Bild auch nicht in seinem Artikel zu Göz in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 57, München u. Leipzig 2008, S. 141 f.

*Scheer/Donau* die Kollaborationsthese wieder auf und behauptete erneut im Einklang mit Schnell und Lutterotti, das Bild trage „zwei Namen: Franz Anton Zeiller und G. F. [sic] Götz“;<sup>20</sup> freilich handelte es sich bei dieser Aussage möglicherweise um eine ungeprüfte Übernahme aus dem Kirchenführer von 1938. Plankensteiner wiederholte ihren Befund zum Scheerer Altarbild 1994 verkürzt im Begleitband zur anlässlich von Zeillers 200. Todestag in seinem Geburtsort Reutte veranstalteten Ausstellung (nunmehr ohne Hinweis auf eine mögliche Beteiligung Göz' an der Ausführung);<sup>21</sup> auch das Dehio-Handbuch von 1997 verzeichnet Franz Anton Zeiller als alleinigen Schöpfer des Bildes.<sup>22</sup>

Andererseits gibt es vom Ende des 20. Jahrhunderts aber auch Stimmern, die Zeiller aus der Diskussion um das Scheerer Altarbild ausblenden und das Pendel deutlich in Richtung Göz ausschlagen lassen. Zunächst datierte Ulrich Knapp 1996 in seiner umfassenden Darstellung des Schaffens Joseph Anton Feuchtmayers den Salve-Regina-Altar u. a. „über die Rechnungseinträge zu dem von Gottfried Bernhard Göz geschaffenen Altarbild des Salve-Regina-Altars“ in die Jahre 1747/48;<sup>23</sup> und vergeblich sucht man den Namen Zeiller auch in Otto Becks Kirchenführer aus dem Jahr 1997, der stattdessen einen dritten Namen ins Spiel bringt: „Das Blatt stammt vom Augsburger Barockmaler Gottfried Bernhard Göz und dessen Gehilfen Joseph Anton Schulz.“<sup>24</sup> Beck gibt für die Beteiligung Schulz' zwar keinen Quellenbeleg an, doch hat er den Namen wohl der (bei Knapp nicht im Wortlaut zitierten) Kirchenrechnung entnommen. Dort ist nämlich zu lesen, dass an „H. Kunst Mohler Götz“ am 30. Oktober 1748 100 fl gezahlt wurden, und zwar für das „Aldor blat auf dem Rosenkranz Aldor durch seinen gesell Joseph Anthoni Schulz per abschlog“.<sup>25</sup> Was das Dokument ein für alle Mal und ohne Spielraum für weitere Zweifel belegt, ist die führende Rolle Göz' bei der Entstehung des Altarbildes; worüber es freilich nichts aussagt, ist die eventuelle Beteiligung von Göz' Mitarbeitern an der Ausführung: Denn über Schulz, der abgesehen von seiner Tätigkeit in der Göz'schen Werkstatt der Forschung bislang unbekannt ist,<sup>26</sup> erfährt man nur, dass er für seinen Meister Geld in Empfang genommen hat.

<sup>20</sup> Walter Bleicher: *Chronik der ehemaligen Residenzstadt Scheer/Donau*, Horb a. N. 1989, S. 206.

<sup>21</sup> *Ausstellung der Marktgemeinde Reutte zum 200. Todesjahr von Franz Anton Zeiller (1716 – 1794), Maler aus Reutte*, Reutte 1994, S. 18: „1740 – 1742: Lehrzeit bei Gottfried Bernhard Göz, Scheer/Donau, Pfarrkirche, Salve-Altarbild“.

<sup>22</sup> Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden Württemberg II. Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München u. Berlin 1997, S. 645.

<sup>23</sup> Ulrich Knapp: *Joseph Anton Feuchtmayer 1696 – 1770*, Konstanz 1996, S. 324.

<sup>24</sup> Otto Beck: *Pfarrkirche St. Nikolaus Scheer/Donau*, Lindenberg 1997, S. 16. Beck weist auch das Altarblatt des Drei-Heiligen-Altars an der Stirnwand des südlichen Seitenschiffes dezidiert Göz zu und betont, es handle sich nicht um ein Werk Franz Joseph Spieglers („Das Ölgemälde der Augsburger Künstler G. B. Göz und J. A. Schulz – nicht von Spiegler“, S. 16). Dieses Bild ist jedoch stilistisch völlig inkompatibel mit Göz, während es sich problemlos Spiegler zuordnen lässt. Vgl. zuletzt Michaela Neubert: *Franz Joseph Spiegler 1691 – 1757: Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens*, Weißenhorn 2007, S. 79 f., S. 537.

<sup>25</sup> Staatsarchiv Sigmaringen, Dep. 30, Friedberg-Scheer, Bd. 351, S. 115.

<sup>26</sup> Eduard Ispording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774: Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken*, Weißenhorn 1997, S. 43: „Göz hielt sich im Herbst 1748 ... mit seinen beiden ‚Scholaren‘ Franz Anton Zeiller und Schulz ... bereits auf der Baustelle in Birnau auf.“ Beck gibt im Kirchenführer (wie Anm. 24) als Lebensdaten „um 1716 – nach 1748“ an; und während das „nach 1748“ unmittelbar einleuchtet, da Schulz bislang zu keinem späteren Zeitpunkt dokumentiert ist, bleibt unklar, auf welcher Grundlage Beck das Geburtsjahr „um 1716“ ansetzt.

Umgekehrt darf man nach Lektüre der Rechnung natürlich die Beteiligung von Mitarbeitern auch nicht ausschließen, und dass es eine solche Beteiligung gab, das belegt nun eindeutig der Namenszug Franz Anton Zeillers, der sich, wie eine neuerliche Überprüfung unter Beteiligung des Verfassers bestätigt hat, tatsächlich auf dem Altarblatt befindet: Die Schriftzeichen links unten zu Füßen der Asien-Personifikation (für den vor dem Altar stehenden Betrachter verdeckt durch die ornamentale Bekrönung des Schreins auf der Altarmensa) haben zwar im Laufe der Zeit einiges an Deutlichkeit eingebüßt, dürften aber trotzdem als ‚Franz Ant: Zeil[l?]er‘ zu deuten sein; möglicherweise nach rechts hin ergänzt durch ‚f.‘ (= ‚fecit‘ – ‚hat [es] gemacht‘).<sup>27</sup>

Nicht zu entdecken war bei dieser Überprüfung hingegen der Name des Werkstattleiters Göz; und was Hugo Schnell im Kirchenführer von 1938 zu der Behauptung veranlasste, sowohl Göz als auch Zeiller hätten das Bild signiert, lässt sich im Moment nicht rekonstruieren. Man könnte spekulieren, dass in den späten 1930er Jahren die Signatur noch lesbar war und dass sie seither, warum auch immer, verschwunden ist. Allerdings weisen die *Kunstdenkmäler des Kreises Saualgau* bereits im selben Jahr 1938 das Bild ausschließlich Zeiller zu, ein Urteil, das man darauf zurückführen möchte, dass der Bearbeiter nur den Namen Zeiller auf dem Altarbild entdeckte. Für eine sorgfältige Autopsie durch die *Kunstdenkmäler* spricht auch der Umstand, dass sie anstatt des üblichen ‚Zeiller‘ die Form ‚Zei-ler‘ (vgl. Anm. 12) verwenden; auch heute würde man nämlich die Signatur auf dem Altarbild am ehesten so deuten (d. h., ohne doppeltes Konsonantenzeichen). Spätestens in den 1970er Jahren muss die Göz’sche Signatur, sofern sie jemals vorhanden war, jedenfalls verloren gewesen sein, da Plankensteiner in ihrer 1978 veröffentlichten Dissertation explizit ihr Fehlen vermerkt.<sup>28</sup> Vielleicht lässt sich Schnells ‚G. F. Götz‘ auch als allzu phantasievolle und fehlerhafte Interpretation des nur schwach lesbaren ‚Franz‘ erklären.

Zurück zur Kirchenrechnung. Nicht länger haltbar ist in Anbetracht dieses Dokuments Plankensteiners Datierung des Bildes in die Zeit unmittelbar vor der Scheerer Altarweihe 1742; und darüber hinaus hat die Kirchenrechnung auch Konsequenzen für Plankensteiners Datierung des Italienaufenthalts Zeiller in die Jahre 1742 – 1749: Wenn für das von Zeiller signierte Bild 1748 eine Zahlung erfolgte, kann er kaum erst 1749 aus Italien zurückgekehrt sein. Diese Rückkehr muss spätestens 1748 erfolgt sein, und ein Blatt in Zeillers Skizzenbuch im Ferdinandeum in Innsbruck lässt darauf schließen, dass er sich zu Beginn dieses Jahres tatsächlich noch in Rom aufhielt.<sup>29</sup> Des weiteren entfällt durch die Kirchen-

<sup>27</sup> Die Überprüfung der Signatur wäre nicht möglich gewesen ohne die freundliche Mithilfe der Herren Pröbstle und Rieder, Scheer.

<sup>28</sup> Vgl. Anm. 13.

<sup>29</sup> Es geht hier um die Zeichnung nach Pierre Subleyras’ Altarbild mit der Messe des hl. Basileus auf S. 51 in Zeillers italienischem Skizzenbuch im Innsbrucker Landesmuseum Ferdinandeum (Inv.-Nr. T 2870), beschriftet links oben ‚S. Basilio maller sublaras a. S. Peter in Rom‘. Die Bedeutung dieser Zeichnung für die Datierung von Zeillers Italienaufenthalt erkannte bereits Gert Ammann. (Gert Ammann: ‚Franz Anton Zeillers Skizzenbuch der Italienreise,‘ in: Verena Grabmayr, Heinz Mackowitz [Hrsg.]: *Festschrift Otto R. v. Lutterotti zum 14. Januar 1974*, Innsbruck 1973 [Veröffentlichungen der Universität Innsbruck; 85]; S. 1 – 26.) Ammann sieht das Bild als Hinweis darauf, dass Zeiller sich ‚vor 1749‘ in Rom aufhielt und argumentiert: ‚Das Gemälde ... stiftete Papst Benedikt XIV. 1749 für die Kirche Sa. Maria degli Angeli. Bald danach dürften die Gemälde aus St. Peter in die neue Kirche übertragen worden sein. Sicher hat Zeiller das Gemälde Subleyras’ noch in St. Peter kopiert.‘ (S. 3) Tatsächlich verhält es sich so, dass das in der Signatur 1747 da-

rechnung das Scheerer Bild als Anhaltspunkt dafür, dass Zeiller 1742 nach Italien aufgebrochen ist; freilich muss dieser Aufbruch in den frühen 1740er Jahren erfolgt sein, wenn man Leus Kurzbiographie glauben will, der zufolge Zeiller nach Holzers Tod (Juli 1740) „einige Jahre“ bei Göz und anschließend „2 Jahre“ in Rom und „fünf Jahre und drüber“ in Venedig zubrachte.<sup>30</sup> Ganz präzise will die Summe dieser Jahre allerdings nicht korrelieren mit der Spanne zwischen Holzers Tod (1740) und Zeillers dokumentierter Anwesenheit in der Heimat; und zumindest durchspielen wird man die These, dass Leu die Chronologie der 1740er Jahre nicht ganz korrekt wiedergibt.

Es ist nämlich auffällig, dass er den nach heutigem Kenntnisstand gut dokumentierten Aufenthalt Zeillers in der Göz'schen Werkstatt<sup>31</sup> *nach* seiner Rückkehr aus Italien überhaupt nicht erwähnt,<sup>32</sup> und dies verleitet zu der Spekulation, dass er den Aufenthalt bei Göz falsch in Zeillers Biographie platzierte (nämlich *vor*, und nicht *nach* den Jahren in Italien) und dass die spätere Forschung dann, die die Belege für Zeillers Mitarbeit in Birnau zur Kenntnis nahm, zwei Perioden bei Göz ansetzte: die bei Leu erwähnte vor Italien und die durch archivalische Unterlagen gesicherte nach Italien.<sup>33</sup> Wenn auf diese Weise der „einige Jahre“ währende Aufenthalt bei Göz nach Holzers Tod entfiel, ließen sich die sieben Jahre in Italien zwangloser in den Zeitraum zwischen Holzers Tod und Zeillers Rückkehr nach Deutschland einfügen; freilich muss man, wenn man Leus Angaben grundsätzlich misstraut, auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass die Angaben zu den Jahren in Italien zu hoch gegriffen sind.

Isphordings Angabe, dass Göz 1741 die Kapelle des Neuen Schlosses in Meersburg „mit vier Gehilfen, unter ihnen Franz Anton Zeiller“ ausgemalt habe,<sup>34</sup> könnte zugegebenermaßen den eben getätigten Spekulationen zu lediglich einem einzigen Aufenthalt Zeillers bei Göz ein sofortiges Ende bereiten. Allerdings macht Isphording keine Angaben dazu, welcher Quelle zu Meersburg er den Namen Zeiller entnommen hat; und der in seinem Lite-

---

tierte Bild ab dem 16. Januar 1748 für drei Wochen in St. Peter öffentlich ausgestellt und dann sofort wieder entfernt wurde, damit eine Mosaikkopie angefertigt werden konnte, die für das Raumklima in St. Peter (hohe Luftfeuchtigkeit) besser geeignet war. („On exposa le tableau durant trois semaines dans Saint Pierre lors de la dernière béatification; il fut très approuvé, & ensuite transporté dans l'atelier où se travaille la mosaïque“; Dézallier D'Argenville, Antoine Joseph: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Bd. 4, Paris 1762, S. 451; das Datum 16. Januar 1748 nach „Vita di Pietro Subleyras“, in: *Memorie per le Belle Arti*, Februar 1786, S. 25 – 36; hier: S. 32). Die 1751 vollendete Mosaikkopie wurde 1754 an ihrem Bestimmungsort angebracht; das originale Altarbild befand sich seit 1752 in S. Maria degli Angeli. Diese Chronologie legt den Schluss nahe, dass Zeiller das Bild im Januar oder Februar 1748 gesehen hat und sich damit zu diesem Zeitpunkt noch in Italien befand; völlig auszuschließen ist freilich nicht, dass Zeiller bereits Ende 1747 Gelegenheit zu einer Besichtigung hatte. Ammann gibt an, die Worte „a S. Peter in Rom“ auf dem Blatt des Skizzenbuchs seien „von anderer Hand später hinzugefügt“, was aber nicht heißen muss, dass Zeiller das Bild nicht in St. Peter gesehen hat. – Die Angaben zu Subleyras nach: *Subleyras 1699 – 1749* (Ausstellungskatalog), Paris 1987, Kat.-Nr. 116, S. 333.

<sup>30</sup> Leu (wie Anm. 8), S. 322 f.

<sup>31</sup> Vgl. Anm. 9.

<sup>32</sup> Leu (wie Anm. 8) zu dieser Zeit nach Italien pauschal nur: „Er musste sich also anfänglich genau durchhelfen“ (S. 323).

<sup>33</sup> Ein weiteres Beispiel dafür, dass Leus Angaben nicht immer zuverlässig sind: Ihm zufolge hat Johann Jakob Zeiller seinen Vetter Franz Anton „dann zum Gehülften in Ottobeuren“ genommen, und aufgrund der Ottobeurer Arbeiten sei Franz Anton nach Stams berufen worden (wie Anm. 8, S. 323 f.). Tatsächlich steht in Franz Antons Werkchronologie Stams (1755) *vor* Ottobeuren (1757 – 1760).

<sup>34</sup> Isphording, *Fresken* (wie Anm. 26), S. 31.

raturverzeichnis aufgeführte Adolf Kastner zitiert im Rahmen einer detaillierten Untersuchung zur Baugeschichte des Neuen Schlosses zwar das Tagebuch des Salemer Kammersekretärs und Rechnungsrats Johann Martin Vogler samt den dort erwähnten Göz'schen „4 Gesellen“, nennt aber keine konkreten Namen.<sup>35</sup>

Auf jeden Fall korrekturbedürftig sind die Jahreszahlen, die Isphording an anderer Stelle zu Zeillers zweitem Aufenthalt bei Göz und dem Italiaufenthalt nennt: „Sicher ist Zeiller in den Jahren zwischen 1745 und 1750 Mitarbeiter des Göz gewesen. Anschließend ist Zeiller nach Rom und Venedig gegangen, spätestens 1755 läßt er sich wieder in Tirol nachweisen.“<sup>36</sup> Der ersten Angabe widerspricht die erwähnte Zeichnung in Zeillers Skizzenbuch, die seine Anwesenheit in Rom 1748 belegt (oder zumindest Ende 1747, vgl. Anm. 29); und auch wenn nach heutigem Kenntnisstand die Ausmalung der Pfarrkirche von Stams im Jahr 1755 tatsächlich die erste größere Tiroler Arbeit Zeillers nach seinem Italiaufenthalt war, so sind doch für die Jahre 1751 ff. Arbeiten im süddeutschen Raum archivalisch gesichert.<sup>37</sup> Ein längerer Italiaufenthalt Zeillers zu Beginn der 1750er Jahre ist damit ausgeschlossen.

Zur Abstützung der Behauptung, Zeiller habe 1745 mit Göz zusammengearbeitet (eine Behauptung, die sich nicht mit einem ca. siebenjährigen, spätestens 1748 abgeschlossenen Italiaufenthalt in Übereinstimmung bringen lässt), kann Isphording freilich auf ein zeitgenössisches Dokument verweisen: nämlich auf eine Zeichnung im Mainfränkischen Museum in Würzburg, die ein Seitenaltarbild mit der Glorie des hl. Johann Nepomuk in der Pfarrkirche von Gaibach wiedergibt und deren Beschriftung behauptet, das (unsignierte und undatierte) Bild sei 1745 von Franz Anton Zeiller gemalt worden. Andererseits mag man die unbedingte Zuverlässigkeit dieser Angaben durchaus anzweifeln (es ist auch nicht geklärt, auf wen Zeichnung bzw. Beschriftung zurückgehen), zumal laut Rechnung nicht Zeiller, sondern Göz für das Bild bezahlt wurde, und zwar erst im Jahr 1747, also aller Wahrscheinlichkeit nach vor Zeillers Rückkehr aus Rom (vgl. wieder Anm. 29).<sup>38</sup>

Wenn man nun davon ausgeht, dass tatsächlich nur Franz Anton Zeiller das Scheerer Bild signiert hat, so könnte man versucht sein zu argumentieren, dass das Bild zwar in der Göz'schen Werkstatt entstand, dass es aber in seinen wesentlichen Teilen, oder vielleicht sogar ganz, vom damaligen Werkstattmitarbeiter Franz Anton Zeiller ausgeführt wurde, einem Mitarbeiter, der damals bereits längere Jahre der Ausbildung in Deutschland und Italien hinter sich hatte und der deswegen für eine solche anspruchsvolle Aufgabe mögli-

<sup>35</sup> Adolf Kastner: „Das Neue Schloß in Meersburg“, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung*, 73, 1955, S. 39 – 97, hier: S. 57, Anm. 59a. Kastner seinerzeit beruft sich auf die Miszelle „Meersburger Deckengemälde von G.B.Götz. – Birnauer Baupläne“ von K. Obser in der *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 71 (1917), S. 136 f. Obser publizierte offenbar erstmals Voglers Tagebucheintrag zu Göz; auch bei Obser bleiben die „4 Gesellen“ namenlos.

<sup>36</sup> Isphording, *Ölbilder* (wie Anm. 3), S. 101.

<sup>37</sup> Die Deckenbilder der Magnuskapelle in der Benediktinerklosterkirche St. Mang in Füssen (Kr. Ostallgäu) entstanden nach Ausweis der Rechnungsbücher 1751/52; die Fresken in der Pfarrkirche von Sachsenried (Kr. Weilheim-Schongau) sind urkundlich für 1753 gesichert. Die Sachsenrieder Hochaltarbilder dürften in Zusammenhang mit den Fresken entstanden sein. Plankensteiner (wie Anm. 9), S. 265.

<sup>38</sup> Zur Rechnung vgl. Isphording, *Ölbilder* (wie Anm. 3), S. 198.



cherweise durchaus in Frage kam. Mit der in den *Kunstdenkmälern des Kreises Saugau* angegebenen und von Plankensteiner aufgegriffenen Autorschaft Zeillers könnte es also trotz der oben zitierten Kirchenrechnung seine Richtigkeit haben.

Will man die Frage ‚Göz und/oder Zeiller?‘ durch Rückgriff auf den stilistischen Befund beantworten, so ist zunächst festzuhalten, dass die malerische Qualität des Bildes als außerordentlich hoch anzusetzen ist. Diese Malerei zeichnet sich zum einen durch großzügige, aber sehr sichere, eher weiche Modellierung der Gewandfiguren aus, die mit großflächigen Farbdispositionen arbeitet (Rot, Blau, Weiß bzw. Beige und Schwarz / Dunkelgrau in den beiden Heiligen und den äußeren Erdteilverkörperungen); zum anderen bestechen die zahlreichen sorgfältig ausgearbeiteten Details: die fein geschnittenen Gesichter mit zarten rötlichen Abschattierungen, die zartgliedrigen Hände, die Miniaturskizzen der Rosenkranzgeheimnisse und nicht zuletzt der mit großer Präzision, aber ohne jede Spur von Trockenheit lebendig gemalte, teilweise sogar hingetupfte Schmuck (Kronen, Perlenketten, Ohrringe, Mantelschließen etc.).

Am schönsten dokumentieren sich die Vorzüge dieser malerischen Handschrift und einer hochdifferenzierten Buntfarbigkeit vielleicht in der Personifikation Afrikas rechts außen: Man beachte, wie oberhalb der Füße das kräftige Blau des Untergewandes und das leuchtende Gold der Stickerei am Mantelsaum wirkungsvoll kontrastieren, wie über diesen eher plakativen Effekt hinaus die Stickerei ornamental akribisch durchgebildet und mit subtilen Hell-Dunkel-Abstufungen bis hin zu punktförmigen Lichtern ausgestattet ist, und wie oberhalb des Saums Pastelltöne schillernd ineinanderfließen (Abb. 2); oder wie der Maler auch im Schulter-Kopfbereich einerseits mit starken Kontrasten arbeitet, indem der dunkelhäutige Kopf vom strahlenden Weiß des Pelzes und der Federn gerahmt wird, andererseits aber pointierte Farbakzente setzt (der rote Saum der Kopfbedeckung) und Schmuckstücke funkeln lässt (das aus Metallplättchen zusammengesetzte Halsband, das Ohrgehänge mit Diamanten; Abb. 3).

Einige der eben genannten Charakteristika (weiche, mitunter sogar etwas teigige Modellierung, Buntfarbigkeit) lassen sich ohne weiteres als typisch für Göz bezeichnen; und auch eine ornamental aufgelöste, nicht auf strukturelle Logik bedachte, fragmentierte Architektur, wie sie in Scheer begegnet, ist ein für ihn bezeichnendes Gestaltungsmittel, das er in zahlreichen Graphiken einsetzt und wiederholt auch in größeren oder monumentalen Bildformaten – die Scheerer Versatzstücke könnten z. B. Ausschnitte aus einer Phantasiearchitektur darstellen, wie sie sich auf dem Fresko über dem Nonnenchor in Habsthal findet. Im großformatigen Ölbild greift Göz allerdings seltener zu diesem Formenschatz als erwartet; innerhalb dieser Werkgruppe bietet die Scheerer Rosenkranzspende neben dem hl. Bernhard aus der Serie der für das Benediktinerkloster Admont (Steiermark) gemalten Kirchenväterserie (1745 ff.) sicher die extravagantesten ornamentalen Erfindungen.

Während jedoch vieles ganz zweifellos auf Göz hinweist, wird man vielleicht doch etwas länger nachdenken bei der Frage, ob die exquisite Malkultur des Scheerer Bildes und die teilweise stupenden Effekte ihm zugeschrieben werden können. Nun hat Göz in der Tat im Laufe seines Schaffens Ölbilder recht unterschiedlicher Qualität geliefert, aber gerade

wenn man die für ihn gesicherten Arbeiten der späteren 1740er Jahre in Gedanken Revue passieren lässt, so stößt man darunter mehrfach auf Leistungen, die ihn auch als Schöpfer des vorzüglichen Scheerer Bildes plausibel erscheinen lassen, z. B. einige Bilder aus der erwähnten Admonter Serie (Dionysios Areopagita, Bernhard von Clairvaux, Leo I.; alle drei 1746), die Pendants des hl. Joseph (datiert 1749) und des hl. Johannes auf Patmos in Maria de Victoria in Ingolstadt oder das Seitenaltarbild des hl. Martin in der Pfarrkirche von Mühlungen im Hegau (ca. 1747/50).<sup>39</sup> Und auch wenn in späteren Ölbildern häufig eine im Vergleich mit den zuletzt genannten Werken oder mit der Scheerer Rosenkranzspende wesentlich pauschalere Malweise dominiert, wie etwa in den Altarblättern der Salesianerinnenkirche (Deutsche Schulkirche) im oberpfälzischen Amberg (ca. 1758/60), so hat Göz seine Fähigkeit, subtil und mit sorgsam ausgearbeiteten Details zu gestalten, doch keineswegs verloren, wie in Amberg besonders die Kinderfiguren auf dem Altarbild der sel. Johanna von Chantal unter der Orgelempore belegen.

Zum einen würde es allein dieser Befund erlauben, das Scheerer Bild im Wesentlichen als eine Arbeit Göz' und nicht Zeillers anzusprechen; zum anderen lassen sich in den für Zeiller gesicherten Werken zwar Abhängigkeiten von Göz nachweisen (wie dies ja zu erwarten ist), doch ist von ihm bisher nichts bekannt, was an Malweise und Kolorit dem Scheerer Bild so nahe kommt, dass man daraus den Schluss ziehen könnte, in Scheer manifestiere sich eine spezifisch Zeiller'sche, gegenüber Göz deutlich abgrenzbare Note. Entscheidend sind in diesem Zusammenhang natürlich vor allem die in zeitlicher Nähe zu Scheer entstandenen eigenständigen Ölgemälde Zeillers, von denen bisher nicht allzu viele bekannt wurden; und weder die in Öltechnik gemalten Deckenbilder in der Magnuskapelle in St. Mang in Füssen (1751/52) noch das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Sachsenried (Kr. Weilheim-Schongau, ca. 1753), beide qualitativ letztlich nicht an Scheer heranreichend, können Anschauungsmaterial dafür liefern, dass Zeiller in Scheer der Löwenanteil der Ausführung zufiel.

Auch die beiden heute im Pfarrhof von Breitenwang in Tirol befindlichen alttestamentarischen Szenen Zeillers, die auf Vorbilder Riccis und Pittonis zurückgehen und für die Planckensteiner eine Entstehung in den Jahren des Italienaufenthalts annimmt,<sup>40</sup> weisen mit ihrem dezidiert venezianischen Flair keine besondere Nähe zur Malerei in Scheer auf; immerhin mag man sich fragen, ob venezianische Figurenerfindungen über Zeiller in die Scheerer Rosenkranzspende eingeflossen sind: Die Afrika ähnelt einem des öfteren bei Pittoni begegnenden Typ (u. a. in der von Zeiller kopierten Wunderbaren Brotvermehrung in Breitenwang), bei dem ein abgewinkelter, in die Hüfte gestemmter bzw. im Rücken aufliegender Arm aufsichtig in Verkürzung wiedergegeben wird; die Personifikation Asiens könnte an den Heiligen links außen (Kajetan?) auf einer Rosenkranzmadonna der Tiepolo-Werkstatt im Museo Poldi Pezzoli in Mailand erinnern.<sup>41</sup> Zwingend lassen sich freilich auch diese Verwandtschaften nicht als Spuren Zeillers in Scheer identifizieren, da diese

<sup>39</sup> Datierung des Bildes in Anlehnung an die Datierung von Feuchtmayrs Altären bei Knapp (wie Anm. 23), S. 318 f.

<sup>40</sup> Ausstellungskatalog Reutte (wie Anm. 21), S. 54 f.

<sup>41</sup> Guido Piovene, Anna Pallucchini: *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968 (Classici dell'Arte; 25), S. 100, Kat.-Nr. 99.

Figuren auch auf anderem Weg in das Göz'sche Repertoire gelangt sein könnten; und ebenso wenig dürfte es sich schlüssig belegen lassen, dass gerade schwächere Partien des Scheerer Bildes, z. B. der den Rosenkorb haltende Engel rechts neben Maria, der Mitarbeit Zeillers geschuldet sind.

So lange also nicht neue Funde zu Zeiller weiteren Aufschluss geben, ist man geneigt, das Scheerer Bild in das Oeuvre Göz' einzugliedern und sich beim Zeiller'schen Anteil, von dem aufgrund der Signatur auszugehen ist, nicht näher festzulegen. Wer aus dem Vorhandensein der Signatur unbedingt ableiten will, dass dieser Anteil signifikant sein muss, wird zumindest den eigentümlichen Umstand einräumen müssen, dass Zeiller außerhalb der Göz'schen Werkstatt als eigenverantwortlicher Maler von Ölbildern nicht mehr zu solch brillanten Leistungen fähig war.

Abschließend ist nun noch einzugehen auf die Wiederverwendung von Teilen der Scheerer Bilderfindung in zwei späteren Altarbildern. Auf dem von Göz signierten und in das Jahr 1754 datierten ‚Triumph des hl. Ignatius von Loyola‘ in der Jesuitenkirche Hl. Kreuz in Landsberg am Lech (Abb. 4)<sup>42</sup> verraten die Erdteilverkörperungen auf den ersten Blick ihre Herkunft aus Scheer, auch wenn die Scheerer Figuren nun z. T. die Rollen gewechselt haben. So kehrt links außen die Asien verkörpernde kniende Figur aus Scheer in Landsberg als Europa wieder und hat sich rechts außen Afrika (Scheer) in Asien (Landsberg) verwandelt; was die beiden inneren, teilweise verdeckten Personifikationen angeht, so wurde Amerika aus Scheer nach Landsberg übernommen, die Scheerer Europa hingegen in Landsberg durch die bis auf die gefalteten Hände kaum noch an das strukturelle Äquivalent auf dem früheren Altarbild erinnernde Personifikation Afrikas ersetzt. Auch darüber hinaus, dass die Scheerer Europa durch eine neu konzipierte Figur ersetzt wurde und dass der Rollentausch in Landsberg gewisse Modifikationen der Scheerer Vorläufer erforderte, weichen die Landsberger Erdteile im Faltenwurf der Gewänder, in der Ausbildung der Schmuckformen und in der Farbgebung vielfach von der Scheerer Gruppe ab. Insgesamt ist dabei zu beobachten, dass in Landsberg zwar ein beachtliches malerisches Niveau gewahrt wird, aber einiges von den Feinheiten und dem Raffinement verloren ist, die das Scheerer Bild auszeichneten.

Noch interessanter als dieses Landsberger Echo der Scheerer Rosenkranzspende ist die Wanderung der der am eigentlichen Akt der Übergabe beteiligten Figuren aus Scheer ca. 150 km flussabwärts in das ebenfalls an der Donau gelegene Tapfheim (Kr. Donau-Ries), und zwar an den nördlichen Seitenaltar der dortigen Pfarrkirche (Abb. 5). Während archivalisch belegt ist, dass der Hauptaltar und die beiden Seitenaltäre 1759 aus der Augsburger Werkstatt der Brüder Placidus und Ignaz Wilhelm Verhelst abgeholt wurden,<sup>43</sup> verschweigen die bisher bekannten Quellen leider den Namen des Malers der beiden unsignierten Seitenaltarbilder (die ganz offensichtlich von einer Hand stammen); doch sind es zwei Indizien, die auch in Tapfheim sofort an Göz denken lassen: zunächst die Tatsache, dass der

<sup>42</sup> Isphording, *Ölbilder* (wie Anm. 3), S. 168 f.; heute zusammen mit dem Pendant (Heidentaufer durch den hl. Franz Xaver) auf der Westempore der Kirche.

<sup>43</sup> Julius Schöttl: „Augsburger Kunst in der Pfarrkirche zu Tapfheim (1759/60)“, in: *Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen an der Donau* 1962/63, S. 126 – 128.

Kirchenneubau und seine Ausstattung von den Kaisheimer Zisterziensern in Auftrag gegeben wurde, für die Göz mehrfach tätig war (u. a. in der Sommerresidenz Leitheim, wo er seine bedeutendsten profanen Fresken schuf); und dann insbesondere der Umstand, dass auch das südliche Seitenaltarbild (hl. Ottilie) ein für Göz (bzw. Göz' Werkstatt) gesichertes Werk paraphrasiert, nämlich ein Wandfresko (hl. Walburga) in der Vorhalle der 1758/59 (also in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu den Tapfheimer Bildern) von Göz ausgemalten Salesianerinnenkirche in Amberg. Dass beide Tapfheimer Altarbilder Bezüge zu Göz'schen Gemälden aufweisen, die in ca. zehnjährigem zeitlichem Abstand entstanden (Scheer: 1748; Amberg: 1758/59) und die für Orte bestimmt waren, die – in entgegengesetzter Richtung – von Tapfheim relativ weit entfernt liegen, lässt sich am zwanglosesten tatsächlich damit erklären, dass es Göz selbst war, der in Tapfheim auch andernorts verwendete Erfindungen aufgriff oder dass diese Paraphrasen zumindest in der Göz'schen Werkstatt unter seiner Aufsicht bzw. von einem ihm nahe stehenden Maler angefertigt wurden. Die beiden letzteren Möglichkeiten sind insbesondere deswegen in Betracht zu ziehen, weil die stilistischen Eigenarten der Tapfheimer Bilder zwar eine gewisse Schnittmenge mit denen der für Göz gesicherten Gemälde aufweisen (z. B. die weich-fleißende Modellierung von Körpern und Gewändern), dass sich daneben aber auch Eigenarten bemerkbar machen, bei denen man an der Autorschaft Göz' zweifeln könnte (z. B. der sehr frei gemalte Charakterkopf des hl. Dominikus mit seinen leicht skurrilen Zügen). Insgesamt ist einzuräumen, dass die Frage der Autorschaft der Tapfheimer Bilder noch nicht ganz befriedigend geklärt ist.<sup>44</sup>

Vergleicht man die Rosenkranzspenden in Scheer und Tapfheim, so steht zunächst außer Frage, dass das Tapfheimer Bild an koloristischem Reichtum nicht mit dem Vorläufer in Scheer konkurrieren kann, dass die Architektur in Tapfheim den Charme des Rokoko-ornaments abgestreift hat und sich in asketischer Strenge präsentiert, und dass im Vergleich mit Scheer Einzelheiten in Tapfheim immer wieder vereinfacht werden (gut zu beobachten etwa am Schmuck und an textilen Zierelementen im Kopfbereich der Maria). Doch sollte man darüber nicht verkennen, dass der Verzicht auf die Erdteilverkörperungen in Tapfheim eine stärkere Fokussierung auf das zentrale Moment der Rosenkranzübergabe erlaubt und dass die Art und Weise, wie die Scheerer Figurengruppe in Tapfheim zum Zweck einer angemessenen Füllung des Hochformats in vertikaler Richtung auseinandergezogen wird, zu einer besonders ausdrucksvollen Gestaltung dieses Übergabekontaktes führt.

In Tapfheim ist Dominikus gegenüber Scheer nämlich deutlich weiter unterhalb von Mutter und Kind platziert, was dazu führt, dass er nicht mehr wie in Scheer mit lediglich abgewinkeltem linkem Arm nach dem Rosenkranz greifen kann, sondern dass er den linken Arm zu diesem Zweck nun steil nach oben ausstrecken muss; und dieser Eindruck, dass der Empfang des Rosenkranzes hier mit einer ausgesprochen physischen Anstrengung verbunden ist und dass Dominikus unter hoher emotionaler Anspannung steht und geradezu leidenschaftlich zu der himmlischen Erscheinung über ihm hindrängt, wird durch andere

<sup>44</sup> Ausführlich zu den Tapfheimer Bildern: Peter Stoll: *Gottfried Bernhard Göz und die Seitenaltarbilder der Pfarrkirche von Tapfheim*, Augsburg 2008, <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2008/1328/>.

Modifikationen der aus Scheer übernommenen Pose verstärkt: Während sich Dominikus in Scheer Mutter und Kind in einer etwas unklaren Mischung aus Schreiten und In-die-Knie-Gehen nähert, bei der der linke Fuß um wenig höher als der rechte gesetzt ist, ohne dass dadurch viel Dynamik erzeugt würde, ist der Tapfheimer Dominikus im Begriff, eine verhältnismäßig hohe Stufe zu erklimmen, wie die erhebliche Höhendistanz zwischen den beiden Füßen zeigt. Sehr geschickt wird gleichzeitig der in Scheer ohne sonderlichen Ausdruck nach links unten weisende rechte Arm in Tapfheim stärker abwärts gestreckt, so dass sich nicht nur zusammen mit dem anderen Arm eine lange, bildwirksam nach oben führende Diagonallinie ergibt, sondern dieser rechte Arm auch die Funktion zu übernehmen scheint, dem Heiligen in seiner statisch prekären Aufstiegshaltung das Gleichgewicht zu sichern.

Es sind diese Qualitäten, die bei längerer Betrachtung durchaus dafür entschädigen können, dass die Tapfheimer Metamorphose an Prachtentfaltung weit hinter dem Scheerer Vorbild zurückbleibt. Wer auch immer in Tapfheim am Werk war, Göz selbst oder einer seiner Mitarbeiter: Als bloßen mechanischen Abklatsch der Scheerer Figurenkonstellation wird man das Tapfheimer Bild nicht abtun dürfen.

Bildnachweis:

Abb. 1 – 3, 5: Verfasser

Abb. 4: Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774: Ölgemälde und Zeichnungen*, Tafelband, Weissenhorn 1982, Abb. 58.



Abb.1: G. B. Göz, F. A. Zeiller: Rosenkranzspende  
Scheer, Pfarrkirche





Abb. 2:  
G. B. Göz, F. A. Zeiller: Rosenkranzspende  
Scheer, Pfarrkirche

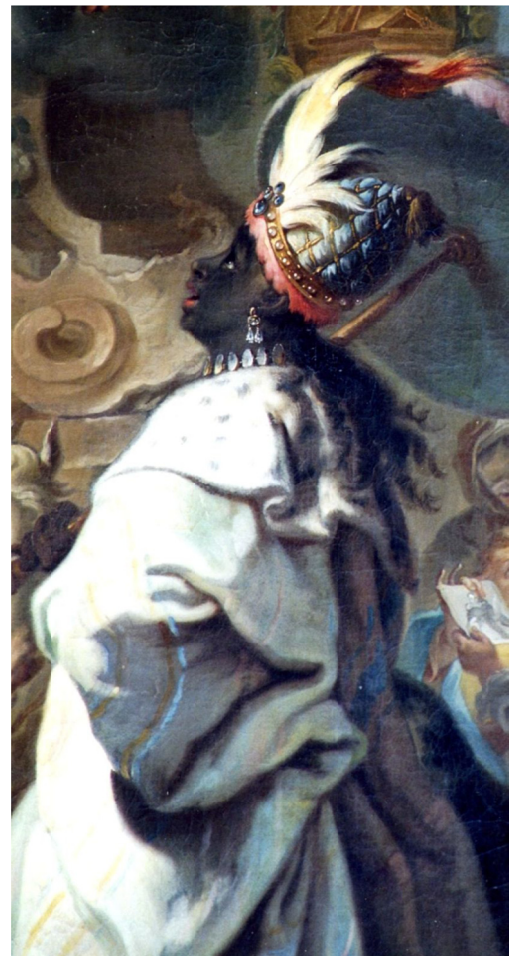


Abb. 3:  
G. B. Göz, F. A. Zeiller: Rosenkranzspende  
Scheer, Pfarrkirche



Abb. 4: G. B. Göz: Hl. Ignatius von Loyola  
Landsberg a. L., Hl. Kreuz





Abb. 4: Rosenkranzspende  
Tapfheim, Pfarrkirche